



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Miasto niekończącej się tułaczki. Pejzaż Los Angeles w twórczości filmowej Michaela Manna

**Author:** Wojciech Sitek

**Citation style:** Sitek Wojciech. (2017). Miasto niekończącej się tułaczki. Pejzaż Los Angeles w twórczości filmowej Michaela Manna. "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura" (2017, nr 4, s. 19-29), doi 10.24917/20837275.9.4.2



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Wojciech Sitek**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Miasto niekończącej się tułaczki. Pejzaż Los Angeles w twórczości filmowej Michaela Manna

W niniejszym artykule analizie zostanie poddane zagadnienie pejzażu ponowoczesnego miasta, który Michael Mann konsekwentnie kreśli w swojej twórczości filmowej. Filmy, w których Mann eksploruje środowisko Los Angeles, staną się pretekstem do rozważań na temat kształtu globalnej wioski. Posłużą również jako wprowadzenie do refleksji nad społeczno-politycznym kształtem współczesności. Przesiąknięta ostentacyjnym konsumpcjonizmem przestrzeń ponowoczesnego miasta definiuje bowiem anonimowe życie obcych sobie ludzi, którzy traktują miasto wyłącznie jako miejsce tymczasowego pobytu.

Na temat kształtu przestrzeni miejskich spekulował w latach 50. XX wieku James Graham Ballard. Brytyjski powieściopisarz opowiadanie *Miasto koncentracyjne* poświęcił problematyce przestrzennych i ekonomicznych uwarunkowań miasta przyszłości. Ballard podjąwszy zagadnienie ostatecznego stadium industrializacji, wpisał się jednocześnie w nurt dystopijnych narracji o katastroficznych następstwach rozwoju cywilizacyjnego. Kluczowym motywem *Miasta koncentracyjnego* uczynił on problem zaburzenia równowagi pomiędzy przestrzeniami miejskimi i pozamiejskimi (Jameson 2011: 112). Ballard nakreślił wizję przestrzeni totalnie zabudowanej, w ramach której infrastruktura rozszerza się nieskończenie we wszystkich kierunkach, tworząc wielopoziomowy szkielet budowli, poprzecinany horyzontalnie i wertykalnie przebiegającymi drogami. W realiach *Miasta koncentracyjnego* granice zatem nie istnieją, bo miasto zajmuje całą, znaną człowiekowi przestrzeń.

Główny bohater opowiadania kwestionuje porządek świata i sprzeciwia się dominującej narracji społeczno-kulturowej. Wbrew zapewnieniom ze strony członków zbiorowości, Franz podejrzewa, że świat nie ogranicza się wyłącznie do budowlanego molocha. Mężczyzna wierzy w istnienie nieskończonej pustki, która okala miejską bryłę. Jego fantazja jest jednak konfrontowana z empirią, to znaczy – nieskończonym wypełnieniem. Główny bohater opowiadania podejmuje próbę gry z rzeczywistością. Z zamiarem ucieczki z wszechobecnego miasta, rusza w drogę, której celem jest dotarcie do granic zabudowy. Podróż nieoczekiwanie wiedzie jednak bohatera do punktu wyjścia. Jak się okazuje, niemożności opuszczenia miasta, towarzyszy także niemożność wyrwania się z narzuconych relacji czasowych. Nie

dość bowiem, że u kresu podróży protagonista trafia do punktu, w którym rozpoczął podróż, to okazuje się, że wraca też do czasu poprzedzającego podjęcie wędrówki. Poszukiwanie terytorium zamiejskiego okazuje się zatem bezcelowe. Jeden z bohaterów dystopii tłumaczy Franzowi, że „miasto rozciąga się we wszystkich kierunkach bez ograniczeń” i „było tu zawsze [...] Czas nie ma początku ani końca. Miasto jest tak stare jak czas i trwa wraz z nim” (Ballard 2009: 24). Świat, którego przestrzeń została w całości zagarnięta przez dynamiczną tkankę miejską jest jednocześnie światem wiecznej teraźniejszości. Jako że reguły obowiązujące w mieście koncentracyjnym są sankcjonowane przez samo miasto, to próby opuszczenia obszaru zabudowanego zawsze prowadzą do miejsca i czasu wyznaczających początek podróży. Życie człowieka zostaje więc podporządkowane jego własnemu wytworowi – miastu, które podważa narzucone mu funkcje. Tę paradoksalną sytuację można podsumować słowami Onookome Okome, który analizując przestrzeń miejską Lagos w kinie nigeryjskim, zauważył, że „żyjemy w wieku miasta. Ono jest dla nas wszystkim – pożera nas i dlatego je wysławiamy” (Okome 2002: 316, za: Davis 2009: 11).

Ballard zaproponował w *Mieście koncentracyjnym* wizję, stanowiącą antycypację miasta ulegającego ciągłej i niepohamowanej, ale też niekontrolowanej rozbudowie. Krzysztof Nawratek w rozważaniach na temat przestrzeni miejskiej odnotował banalną, zdawało by się, myśl: „miasta rosną” (Nawratek 2008: 15). W tłumaczeniu tytułu opowiadania Ballarda, zaproponowanym przez Lecha Jęczyńsk, zatracą się ów wymiar nadbudowy, związany ze „skoncentrowaniem”, w rozumieniu „stężenia” czy „nagromadzenia”. Przypomina o nim oryginalny tytuł (*Build-Up*), który podnosi problematykę wzrostu, natężenia i nawarstwiania. Ballard, podejmując wątek ekspansywnej urbanizacji, uprzedził tym samym rozważania Lewisa Mumforda, który w 1961 roku zadawał pytanie: „Czy miasto zniknie, czy cała planeta stanie się wielkim ułem miejskim?” (Martyn 1999: 6). Wątpliwości, z którymi zmagali się brytyjski powieściopisarz, a później amerykański socjolog i filozof, pozostają w ścisłym związku z tematem niniejszego artykułu, a więc plastycznymi wyobrażeniami Los Angeles z filmów Michaela Manna<sup>1</sup>. Zrealizowane przez tego reżysera filmy uzmy-

<sup>1</sup> Refleksja na temat przestrzeni miejskiej Los Angeles została ufundowana na analizie dwóch filmów Michaela Manna: *Gorączka* (*Heat*, 1995) i *Zakładnik* (*Collateral*, 2004). Intencjonalnie do niniejszych rozważań nie został włączony film telewizyjny *Wydarzyło się w Los Angeles* (*L.A. Takedown*, 1989), bazujący na tym samym scenariuszu co *Gorączka*. Decyzja o wykluczeniu filmu z opracowania została podjęta na podstawie dwóch przesłanek. Pierwsza związana jest z telewizyjną proveniencją *Wydarzyło się w Los Angeles*. Druga wynika z niedostatecznej reprezentacji wizualnej Los Angeles w przywołanym filmie. Michael Mann, podejmując pracę nad rzeczonym scenariuszem, miał zamiar nadzorować przedsięwzięcie z pozycji producenta, zaś reżyserię planował powierzyć Walterowi Hillowi. Ostatecznie – po zakończeniu emisji seriali *Crime Story* (1986–1988) i *Policjanci z Miami* (*Miami Vice*, 1984–1989) – zdecydował się nakręcić na podstawie opracowanego materiału pilotażowy odcinek serialu *Hanna* (Rybin 2013: 127–128). Według trudnych do zweryfikowania informacji, zdarzenia zarysowane w tekście źródłowym miały rozgrywać się w Chicago. Dopiero praca nad serialem telewizyjnym wpłynęła na podjęcie decyzji o umiejscowieniu akcji w bardziej rozpoznawalnej lokalizacji. Omawiając rolę miasta w *Wydarzyło się w Los Angeles*, Mann przyznawał przy tym, że przed przystąpieniem do realizacji zdjęć nie zdawał sobie sprawy z faktycznego charakteru kalifornijskiej metropolii. Fiasko projektu *Hanna* sprawiło, że Mann wykorzystał materiał do stworzenia filmu telewizyjnego. Zawrotne tempo prac, telewizyjny

sławiają współczesną kumulację biurowców, które przesłaniają horyzont, wskazują, iż w szklanych taflach wysokościowców multiplikuje się już wyłącznie przytłaczająca, miejska zabudowa, unaoczniają wreszcie wielopoziomowość podziemnych labiryntów, wyznaczanych przez nitki komunikacyjne i przypominają o skomplikowanych sieciach dróg, rozciągających się po horyzont. Wydaje się przy tym, że tę stale powiększającą się, ponowoczesną przestrzeń miejską charakteryzuje zupełnie nowa jakość. Być może to nie miasto ulega dziś rozbudowie, lecz jedynie jego niewiele znacząca „fasada”. To, co w realiach ponowoczesnych bywa nazywane miastem – jak zauważa Nawrotek – „wcale nim nie jest – to nowotwór, to zmutowana narośl, to karykatura Miasta” (Nawrotek 2008: 16).

### Miejski nowotwór

Czesław Bartnik pisał, że miasto w porządku modernistycznym stanowiło „punkt oparcia, punkt stały w powszechnym przemijaniu” (Bartnik 1993: 53)<sup>2</sup>. Już w XVIII wieku Arthur Young wskazywał na kształtowanie się stabilnej formy miejskiej, która – jak konstatował Paul Virilio – „ze swym bogactwem, niebываłymi udogodnieniami technicznymi [...], swą wygodą, wiedzą i bezpieczeństwem, wydaje się być idealnym stałym punktem u kresu męczącej podróży, ostatnią przystanią w procesie migracji wiedzionych nadzieją mas po przebyciu najeżonej niebezpieczeństwami drogi” (Virilio 2008: 14). Był to model miasta ufortyfikowanego, a więc sankcjonującego i separującego. Wymagał on kontroli tego, co działo się wewnątrz zbiorowości i oddzielał od zagrożeń tkwiących za miejskimi murami<sup>3</sup>. Najbardziej pożądaną wartością w przestrzeni miejskiej była bowiem stałość, dająca wytchnienie od trudów podróży. Miasto modernistyczne odznaczało się strukturą „uporządkowaną, surową i funkcjonalną, czy raczej – funkcjonalistyczną” (Mazierska 1999: 40), a więc budowało ład, wydzierając przestrzeń chaosowi i ją systematyzowało. Bartnik podkreślał, że to właśnie przestrzeń podlegała regulacji, nigdy czas. Przestrzeń była przeciwstawiana czasowi niczym „stałość niestałości, gdzie prze-

---

szafaż i możliwa zmiana miejsca akcji generują więc wątpliwości, czy wspomniany film faktycznie „wydarza się w Los Angeles”. Michael Mann już w latach 90. podkreślał, że pospieszna praca i niski budżet nie pozwoliły mu na realizację wszystkich założonych celów (przyznawał jednocześnie, że *Wydarzało się w Los Angeles* w większym stopniu jest prototypem *Gorączki* niżli autonomiczną narracją). Widowisko telewizyjne, jak zauważył Mann, rządzi się innymi prawami niż widowisko kinowe. W efekcie, reżyserowi doskwierała m.in. niemożność zaprezentowania szerokiego tła miejskiego. W *Wydarzało się w Los Angeles* Mann z całego kontekstu miejskiego pokazał niewielki tylko wycinek architektoniczny metropolii, anulując jednocześnie tzw. doświadczenie miejsca (Mann 1997).

<sup>2</sup> Bartnik wskazywał, że „miasto jest to przewyrciężanie odległości między ludźmi, dalekości czasoprzestrzeni, oporu materii, a wreszcie dzikiego i złego losu [...], wspólna moc przeciw słabościom. Człowiek buduje miasto, konstruuje, urządza, by przewyrciężyć dzikość życia, zły los i zagadkę przyszłości. Kamień to symbol bytu, lepszej egzystencji, ucieczka od przemijania na zawsze” (tamże).

<sup>3</sup> Ponadto „prócz funkcji militarnej otaczające twierdzę mury obronne pełnią również funkcję klasową, gdyż ich obelężnicza koncepcja zakłada możliwość prowadzenia walki społecznej w nieskończoność” (tamże: 19).

strzeń miejska miała być raczej symbolem stałości, a czas symbolem niestałości” (Bartnik 1993: 53). Dziś, zarówno przestrzeń, jak i czas podporządkowują się, niczym w opowiadaniu Ballarda, innym jeszcze zjawiskom, które odmieniają kształt rzeczywistości. W realiach świata ponowoczesnego naiwna okazuje się wiara w troskę o spójność miejskiego krajobrazu. Kiedy u schyłku modernizmu zatraciła się idea projektowania urbanistycznego okazało się, że ponowoczesne przyspieszenie nadwyrężyło poczucie bezpieczeństwa, które rzekomo miały zapewniać miejskie fortyfikacje. Doszło zatem do odwrócenia tendencji dostrzeżonej przez Younga. Współczesne przestrzenie miejskich nowotworów przekonują, że miasto nasyczone jest niebezpieczeństwem, a co gorsza – z miasta nie ma już ucieczki.

Konsekwentny wzrost wiąże się z rozpadem wizji miasta spójnego, które traktowano niegdyś niczym punkt zakończenia podróży. Przestrzeń gwarantująca odpoczynek i bezpieczeństwo poddała się ekspansji miejskiej zmienności, wymykającej się współcześnie percepcji jednostki. Już w latach 60. Kevin Lynch zwracał uwagę na fakt, że niektóre miasta, w tym także Los Angeles, charakteryzuje „odmienny, mniej ostry” (Lynch 2011: 38) wizerunek. W przypadku Miasta Aniołów decydującą rolę w procesie rozmywania się obrazu miasta odegrała decentralizacja regionu metropolitalnego (tamże). Po pierwsze, przestrzeń Los Angeles była wielokrotnie modyfikowana (tamże: 52)<sup>4</sup>. Wpłynęło to na tzw. wizualną tożsamość miasta, które pozbawione jest historycznych punktów orientacyjnych. Po drugie, stale poszerzają się granice tej metropolii, przez co intensywność życia społecznego przenosi się pomiędzy różnymi jej obszarami<sup>5</sup>. Po trzecie, miasto charakteryzuje się synkretycznym profilem. Jak zauważył Edward W. Soja, w miejskim krajobrazie swój ślad odcisnęła nie tylko wysoko technologiczna Dolina Krzemowa. W obrazie Los Angeles znaleźć można także elementy ekonomicznej niestabilności charakterystycznej dla miast „pasa słońca”, rys zapaści gospodarczej „pasa rdzy”, czy wreszcie miejskie akcenty Bostonu, Dolnego Manhattanu, Południowego Bronksu, Sao Paulo i Singapuru (Soja 1989: 193, za: Martin-Jones 2011: 173). Po czwarte, Los Angeles, między innymi ze względu na swoje położenie geograficzne, liczbę ludności, infrastrukturę czy znaczenie ekonomiczne, jest centrum światowej gospodarki. Informacyjna łączność z całym światem skutkuje tu zniesieniem wszelkich fizycznych barier (Massey 1991: 24). Po piąte, wskutek procesu internacjonalizacji kapitalizmu, związanego z aktywnym nakładaniem się na siebie kultur (Baldwin i in. 2007: 207), powstało w Los Angeles wielokulturowe i transkulturowe społeczeństwo odwołujące się do „globalnego poczucia miejsca” (Massey 1991: 24). Po szóste, mozaikowa budowa miasta związana jest z „podmiejskim stylem życia”, który wykrystalizował się w czasie wzrostu metropolii, skupiającej liczne osady. Poszczególne ośrodki, jak zauważył Aleksander Wallis, zachowujące zawodową odrębność powstawały „nie-

<sup>4</sup> Już w połowie XX wieku Lynch, na podstawie rozmów z mieszkańcami Los Angeles, zwracał uwagę, że „płynność środowiska i brak fizycznych elementów mogących być ostoją przeszłości są fascynujące i niepokojące” (tamże).

<sup>5</sup> Przede wszystkim rozbudowuje się w poziomie, choć w dekadzie wieńczącej XX wiek powstało aż czterdzieści procent wszystkich wieżowców w tej metropolii. W latach 1985–1994 powstało 13 budynków o wysokości powyżej 120 metrów (ogółem od 1967 roku powstało ich 33).



zależnie, spontanicznie i bezplanowo” (Wallis 1987: 88) w odniesieniu do obszaru centralnego.

Brak wyrazistych, pewnych punktów w krajobrazie Los Angeles manifestuje się już w ekspozycji filmów zrealizowanych przez Michaela Manna. W *Gorączce* (*Heat*, 1995) orientację w przestrzeni osiąga się za sprawą wyświetlenia na przedzie składu pociągu nazwy stacji docelowej. Z kolei w *Zakładniku* (*Collateral*, 2004) obecność bohatera na „jakimś” lotnisku zostaje dookreślona dopiero za sprawą napotkanego mężczyzny mówiącego: „Miłego pobytu w Los Angeles”. Obie te sytuacje stanowią w gruncie rzeczy zaproszenie do świata płynnego, w którym bezosobowe komunikaty ustanawiają kształt rzeczywistości „nie-miejsc”. Zaświadczają one o ciągłym ruchu i wymianie, zupełnie tak, jakby wszyscy napotkani w Los Angeles ludzie byli w mieście wyłącznie przejazdem. W tym megapolis punkty orientacyjne będące ostojami przeszłości zostały wyparte przez placówki teraźniejszości – drogi, lotniska, porty i stacje kolejowe. Na skutek przekształceń ekonomicznych i globalizacyjnych Los Angeles stało się miastem tranzytowym, czy też – jak chce David Martin-Jones – Miastem Przejść (Martin-Jones 2011: 171–172).

W realiach rzeczywistości ponowoczesnej Mann kreśli zatem nowy wariant Ballardowskiego Miasta koncentracyjnego – miejskiego obszaru zbudowanego z nie-miejsc, nawzajem do siebie odsyłających i zespolonych siecią ciągłego ruchu (Augé 2010: 72). W Los Angeles jedynym stałym zjawiskiem jest w gruncie rzeczy niepewność miejsca. Topografia Los Angeles podtrzymuje bowiem ową ciągłą zmianę i ujawnia – zwłaszcza nocą – proveniencję miasta jako żywego, dynamicznego organizmu (lub udaje takowy, jeśli uwzględnić, że miejski nowotwór stanowi wyłącznie pozór, symulujący zachowanie „zdrowego” miasta). Kiedy bohater filmu *Gorączka* spogląda na rozpościerające się aż po horyzont miasto, stwierdza nawet: „Miasto świeci. Na Fidzi mają świecące glony wypływające raz w roku na powierzchnię. Właśnie tak to wygląda”. Temu organicznemu układowi energię dostarczają jednak nie ludzie, lecz ruch i przepływ. To właśnie infrastruktura ekonomiczna, siatki komunikacyjne, sieci informatyczne, obciążenie ruchem drogowym i autostradowym zasilają organizację miejską, która z kolei pełni się i dociera niemal wszędzie. Dowodzi tego sposób organizacji przestrzeni w jednej ze scen filmu *Gorączka*. Wykorzystano w niej ujęcie w planie średnim, które przedstawia dom na odludziu. Ujęcie w planie ogólnym uświadamia jednak, że tuż obok – jak mogłoby się wydawać – wiejskiej chatki, ustawione są przekaźniki satelitarne, a w pobliżu przebiegają potężne arterie komunikacyjne.

## W poszukiwaniu centrum

Aleksander Wallis analizę polityki przestrzennej Los Angeles poprzedził przywołaniem obiegowych opinii na temat amorficznej struktury submiejskiej metropolii. Teoretyk zwrócił uwagę, że już w latach 20. XX wieku funkcjonowało stwierdzenie, że Los Angeles to „sześć przedmieść w poszukiwaniu miasta” (Wallis 1987: 86). Kilkadziesiąt lat później Nathan Glazer oznajmił, że Los Angeles to już „600 przedmieść w poszukiwaniu miasta” (tamże). Współcześnie należałoby zakwestionować próby przypisywania poszczególnym obszarom tęsknoty za miejską tożsamością,

lub inaczej: nadzorem sprawowanym przez miejską centralę. W układzie Los Angeles nie funkcjonuje przecież oś miasta wyznaczająca terytoria uprzywilejowane i peryferyjne. Z jednej strony, miasto jest pozbawione historycznego centrum, które ogniskowałoby siedziby najważniejszych instytucji, z drugiej zaś, przedmieścia, które w miastach europejskich dotkniętych gentryfikacją, kojarzone są z obszarami zasiedlonymi przez pozaklasę, nie stanowią dzielnic podporządkowanych – arbitralnie ustanowionemu – śródmieściu.

W płynnym krajobrazie Los Angeles jest zresztą kilka centrów. Jak pisał Lynch, „centralnemu obszarowi uprzejmie pozwolono pozostać «śródmieściem», ale uważa ludzi jest zwrócona także w stronę kilku innych, zasadniczych centrów” (Lynch 2011: 38). Ponadto skomplikowany układ drogowy uniemożliwia czasem zlokalizowanie kluczowych elementów miejskiej organizacji. Wreszcie, funkcje centralne Los Angeles „są przestrzennie rozciągnięte i migrują, co osłabia ich wpływ” (tamże). Administracyjny zamęt jest rezultatem wdrażania w mieście architektury „typu instant w pejzażu typu instant” (Sudjic 2017: 233–234). Zaproponowane przez Deyana Sudjica określenie nie tylko odwołuje do błyskawicznych przeobrażeń krajobrazu, ale zwraca też uwagę na pozbawiony ciągłości historycznej profil Los Angeles, który częściej przywołuje na myśl poszczególne momenty niż trwanie i ciągłość.

Jedynym pewnym elementem miejskiego pejzażu jest sieć komunikacyjna, która – paradoksalnie – nie realizuje założonego dla niej celu. Nawet w kontekście skomplikowanych urbanistycznie układów mówi się najczęściej o miastach, które ujawniają „swój kształt [...] z lotu ptaka, z punktu widzenia kierowcy samochodu lub pasażera pociągu «masowo-dojazdowego» (m.in. podmiejskiej kolejki dojazdowej)” (Martyn 1999: 7). Los Angeles z filmów Michaela Manna charakteryzuje się odmiennym profilem. System dróg w Mieście Aniołów jest – zarówno z poziomu ulicy, jak i z wysoka – nieprzeniknionym układem kłaczowym, a więc nieczytelną konstelacją wielokierunkowych przepływów. Niegdyśiejszy, modernistyczny porządek świata, nazywany czasem labiryntowym (w rozumieniu labiryntu kreteńskiego lub dedalijskiego) podtrzymywał „wyobrażenie o kondycji ludzkiej: trwałe, solidne, nieprzenikliwe ściany korytarzy labiryntu o zaledwie kilku właściwych wejściach i mnóstwie innych wiodących na manowce; zawsze to samo umiejscowienie nagrody czekającej na końcu drogi; umiejętność odróżniania właściwego zakrętu od tych niewłaściwych jako istota sztuki życia do przyswojenia i zapamiętania” (Bauman 2008: 62). W *Gorączce i Zakładniku* nie ujawnia się zorganizowana struktura tego typu, lecz eksponowana jest miejska płynność zdradzająca proveniencję procesualnego, kłaczowego rozrostu. W Mannowskim obrazie ponowoczesnego Los Angeles podtrzymywane jest tym samym wyobrażenie amorficzności przestrzeni miejskiej. W obręb kłaczowego labiryntu ulic nie trafiają zatem jednostki, przekonane o celowości własnej podróży, lecz zmotoryzowana masa, która z lotu ptaka przypomina świetlne smugi, rozlewające się w przypadkowych kierunkach.

Ponowoczesne miasto nie posiada punktów orientacyjnych, więc jego panorama ogranicza się „do błysku reflektorów wolno poruszających się pojazdów, postrzeganych migawkowo z wysokości nadziemnych wylotów autostrad wśród iskrzącego się strumienia czerwonych świateł hamowania” (Martyn 1999: 7). Choć, jak zauważył Reyner Banham w analizie przestrzeni miejskiej Los Angeles, „sens i charakter

tej metropolii można pojąć tylko i wyłącznie w ruchu, przemierzając autem jej niekończące się obszary” (Wallis 1987: 107), to nomadzi zagubieni w mieście światła nie są w stanie zaplanować swoich podróży, zaś ruch w ulicznym kłaczu nie przybliża ich do zrozumienia miejskiej struktury. W miejskim kotle wszelka celowość zanika, a kluczowe staje się działanie. Wówczas, wydarzenia – nierzadko wbrew woli bohaterów – wiodą miejskich tułaczy w kierunkach, które nie były wcześniej brane pod uwagę. Z tego względu Neil z *Gorączki*, choć ma możliwość umknienia wymiarowi sprawiedliwości, zwraca z drogi prowadzącej do wolności, by – jak sam mówi – „jeszcze coś załatwić”. Efemeryczna okazuje się więc nie tylko tożsamość ponowoczesnego miasta, ale także tożsamości poszczególnych jednostek. Uwzględnwszy fakt, że w pejzażu postindustrialnym rzadko się „coś buduje i produkuje, a jeśli już ma to miejsce, to nowe obiekty natychmiast ulegają rozkładowi” (Mazierska 1999: 43), należy mieć świadomość osobowościowego rozpadu mieszkańców świata ponowoczesnego. Przemilczanie prawdy, kłamstwa i manipulacje stanowią wobec tego immanentną cechę wizualizowanego świata. Zamętu psychicznego doświadcza między innymi Vincent z *Zakładnika*, który – jakby pozbawiony wspomnień – na bieżąco konstruuje swój życiorys, będący wiarygodny i niewiarygodny jednocześnie. Z kolei Chris z *Gorączki*, operując kilkoma wizerunkami, stopniowo zatracą się w nich i przestaje je rozgraniczać. Mieszkańcy Los Angeles, ukrywając swoje uczucia i odwołując się do wykreowanych osobowości, okazują się z czasem wyłącznie uczestnikami ruchu drogowego, bywalcami supermarketów, gośćmi kasyn i najemcami pokoiów hotelowych.

Los Angeles, będąc przykładem „miasta definiowanego przez swoje drogi” (Sudjic 2017: 103) funkcjonuje przede wszystkim po to, by umożliwiać ciągły przepływ ludzi i towarów. Nie budynki czy historyczne miejsca, lecz właśnie ruch uliczny i system autostradowy stanowią o charakterze tego miasta (Lynch 2011: 47). W filmach Manna „każda ulica, droga czy autostrada stanowi element tej samej wspólnej przestrzeni – przygranicznej pustyni” (Virilio 2008: 155). Układ komunikacyjny do końca pozostaje jednak nieodgadniony, gdyż drogi kuszą mirażami i obiecują spełnienie, lecz ostatecznie prowadzą podróżników do zagłady. Jak w metaforze zaproponowanej przez Edmunda Jabèsa, „drogi (liczne, przecinające się, nieoznakowane) są pozostawionymi przez stopy wędrowców wątlými śladami, które w każdej chwili zmieść mogą pustynne wichry” (Bauman 2008: 62). Stąd też ciągle zagubienie bohaterów, dla których drogowskazami są wyłącznie zwodnicze światła samochodowe. Choć bohaterowie filmów Manna wyczekują zwieńczenia podróży i odpoczynku, to jednocześnie przedłużają wędrówkę w nieskończoność, mając nadzieję na ostateczne dotarcie do jej kresu. Ulotność znaków świetlnych wymaga od nich ciągłego bycia „na tropie”. Vincent z *Gorączki*, deklarujący, że ściganie kryminalistów jest jego życiem, oznajmia: „Muszę trwać w napięciu, utrzymuje mnie w formie, na krawędzi”. Podobne *credo* wyznaje jego przestępczy sobowtór, zdaniem którego „nie wolno się przywiązywać do czegoś, czego w razie wypadki w ciągu trzydziestu sekund nie jesteś w stanie porzucić”.

Doświadczenie schizofrenicznej rzeczywistości skutkuje podjęciem przez bohaterów swoistej „gry z ponowoczesnością”. Chcąc uniknąć losu spetryfikowanego prekariatu, kurczowo trzymającego się resztek znanego świata, podejmują oni



decyzję o nieustannej wędrówce. Ci ludzie „w szalonym pośpiechu [...] przemierzają kontynenty, nie jadąc już do żadnego określonego celu – podróżują, by podróżować” (Wilkoszewska 2008: 91). W tej autotelicznej aktywności zatracą się Vincent (*Zakładnik*), który – utożsamiając się z etosem ponowoczesnych nomadów – nie może znieść inercji swojego zakładnika. Postawa porywacza, reprodukująca najpopularniejszą narrację postfordyzmu związaną z mobilnością geograficzną, jest uosobieniem choroby toczącej filmowe Los Angeles – miasto będące manifestacją globalnego kapitalizmu. W przestrzeni ustanawianej przez nie-miejsca, a więc kładącej nacisk na transport, tranzyt, handel i wypoczynek (Augé 2010: 64), w mieście doków, portów lotniczych i wieżowców (Martin-Jones 2011: 172) mieszkańcy nieustannie zmagają się ze sprzecznościami, które legły u podstaw wyobrazonego wizerunku Los Angeles – Miasta Aniołów i Miasta Diabłów, będącego jednocześnie nęcącą utopią i odstręczającą dystopią.

### W mieście wiecznej tułaczki

Miasto tranzytowe, antytetyczne wobec miasta nowoczesnego, dającego schronienie i pozwalającego na odpoczynek, stanowi zatem zaproszenie do niebezpiecznej (bo niekończącej się) podróży. W przestrzeni ciągłego ruchu wątpliwą ostoję wyznaczają wyłącznie pokoje hotelowe, nieruchomości do wynajęcia, niewyposażone domy i centra handlowe. Terytorium miasta jest zaś wytyczane przez labirynty dróg, torów kolejowych i pasów startowych, które tylko pozornie stanowią drogę ucieczki z metropolii, gdyż nierzadko prowadzą z powrotem do opuszczanej przestrzeni. Ekranowa konstrukcja ponowoczesnego miasta, podobnie jak konstrukt Miasta koncentracyjnego, uzmysławia, że ekosystem współczesności jest przestrzenią niekończącą się tułaczki.

Zdaniem Banhama, podróże w latach 70. zakładały napięcie pomiędzy tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne. Krytyk architektury zwracał uwagę na pasażerów samochodów, którzy spodziewając się rychłego zjazdu z autostrady, poprawiali swoje uczesanie w lusterkach osłon przeciwsłonecznych. Zachowanie to nie tylko odzwierciedlało świadomość końca podróży, ale dowodziło też istnienia przestrzeni wewnętrznej, do której prowadzą drogi stanowiące zewnątrz (Banham 1971: 213). W realiach ponowoczesnych podobna dychotomia jest trudna do uchwycenia. Nawet obszar, który w danym momencie ma charakter prywatny, po chwili może zyskać status przestrzeni publicznej. W filmach Manna podział na „wnętrze” i „zewnątrz” ulega erozji, zaś najwyraźniejszą manifestacją sytuacja ta zyskuje w obrazie „instytucji” domu. Tadeusz Sławek zwracał uwagę, że „przestrzeń domu jest «terytorium», na którym węzeł wnętrza i zewnątrz [...] splata cnoty domowe i publiczne” (Sławek 2013: 76). W filmach Manna węzeł ten zostaje zerwany. Siła miejskich przepływów zmienia *orbis interior* w *orbis exterior* i na odwrót, zaś domy mogą być jednocześnie oazami bezpieczeństwa i przestrzeniami pustymi, nieznanymi i zaskakującymi.

W prezentowanej przez Manna rzeczywistości ład społeczny ulega znaczącym przeobrażeniom. Przestrzenie, które teoretycznie powinny służyć wykorzenieniu, zwłaszcza środki przemieszczania się, mają potencjał, by zatrzymać podróżnego, choćby na chwilę. Rolę tymczasowych przestrzeni prywatnych nierzadko pełnią

też pokoje hotelowe i pojazdy, które stają się azylami dla podróżników potrzebujących odpoczynku lub miejscami intymnych spotkań. Z kolei stereotypowe miejsca zakorzenienia zachęcają do odbycia wędrówki. W realiach Mannowskiego świata to właśnie centra handlowe, hotele i pokłady środków lokomocji stanowią miejsca wytchnienia, bowiem dają one złudzenie stałości, w przeciwieństwie do przestrzeni prywatnych odpychających swoją pustotą i martwością. W przypadku tych drugich, liczne, olbrzymie okna z widokiem na ocean dowodzą zresztą dokonującego się przewartościowania – przede wszystkim – zatarcia się różnicy pomiędzy tym co zewnętrzne i wewnętrzne<sup>6</sup>. Choć zatem – jak u Hegla – morze traktowane jest niczym coś nieokreślonego i nieskończonego (Kunce 2013: 62), to w filmach Michaela Manna nie istnieje opozycyjna do oceanicznej niestałości wartość. Świat filmowego Los Angeles zagarnięty jest bowiem przez amorficzną przestrzeń, której doznawanie wiąże się wyłącznie z dryfowaniem i bezcelowym krążeniem po niej (por. Lynch 2011: 45).

Kluczowym zagadnieniem filmów Manna pozostają próby radzenia sobie z wieloznacznością świata. W „krainie prędkości”, a więc w świecie intensyfikującym i przyspieszającym życie, ludzkość podzieliła się na dwa obozy – na „ludy żywiące nadzieję”, które mają nadzieję na przyszłość i które akumulują prędkość, oraz na „ludy pozbawione nadziei”, czyli unieruchomione i „utrzymujące się przy życiu w świecie skończonym” (Virilio 2008: 66). Mann podejmując ten problem, zabiera jednocześnie głos w kwestii społecznej. Dobrze sytuowani bohaterowie omawianych filmów, w większości należący do wyższej klasy średniej, przyjmują reguły wyznaczone przez neoliberalny porządek. Prowadzą oni dynamiczną egzystencję i nieustannie próbują sprostać wyzwaniom przyspieszającego świata. Nie podejmują oni próby porządkowania rzeczywistości (bohaterowie filmów Manna nie kupują mebli, żyją w hotelach lub zakładają, że ich pobyt w mieście potrwa tylko jeden dzień). Zamiast tego wchodzą w grę ze światem, krążą po nim bez wytchnienia i mają nadzieję na odnalezienie w nim celu. Z kolei gorzej sytuowana część społeczeństwa, pragnąc stałości i bezpieczeństwa, stroni od ruchu. Z tego względu ekranowy prekariat tęskni za ładem – usiłuje zakorzenić się w niestabilnej rzeczywistości i przywiązać się do miejsca.

We współczesnym, wieloznacznym świecie nie ma jednak rozwiązania zapewniającego powodzenie. Bohaterowie pierwszego typu obawiają się, że „stagnacja oznacza śmierć” (tamże: 90), wiążą więc życie z krążeniem pomiędzy nie-miejscami. Paradoksalnie jednak „prędkość przywołuje pustkę i zmusza do coraz większego pośpiechu”, z kolei „wszystko to oznacza ostatecznie śmierć – im szybszy jest ruch, tym szybciej biegnie czas i zarazem tym szybciej wszystko, co nas otacza, przemija i traci na znaczeniu” (Wilkoszewska 2008: 91). Kiedy bowiem jednostki podejmują grę z ponowoczesnością, odzywa się w nich pragnienie wydostania się z miasta i odkrycia, co jest poza nim. Nie docierają one jednak do wymarzonej utopii, lecz ściągają na siebie klęskę w miejskiej heterotopii. Z tego względu, kiedy bohaterowie

---

<sup>6</sup> „Poprzez przybywanie ilości okien i powiększanie się ich rozmiarów można ocenić stopień zacierania się odróżnienia: zewnętrzne–wewnętrzne i stopień «otwartości» danej kultury na świat” (Symotiuk 1997: 47).

*Gorączki i Zakładnika* planują dostać się na lotnisko i opuścić metropolię, następuje powrót do punktu wyjścia, miejsca, w którym ich podróż się zaczęła.

Podobnie jak Miasto koncentracyjne, także Los Angeles domaga się od swoich bywalców ruchu. Dopóki bohaterowie krążą w miejskim ekosystemie, dopóty trwa pojedynek z rzeczywistością. Kiedy jednak intensyfikują oni swoją podróż i planują ucieczkę (a więc chcą wymknąć się regułom), zostają ukarani. Ostatecznie to prędkość prowadzi ich do zguby. Nie oznacza to jednak, że „stacjonarne” postacie pokroju Maksa (*Zakładnik*) okazują się zwycięzcami. Stagnacja w świecie ponowoczesnym jest przecież synonimem wiecznej niewoli.

## Bibliografia

- Augé Marc. 2010. Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności. R. Chymkowski (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baldwin Elaine, B. Longhurst i in. 2007. Wstęp do kulturoznawstwa. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński (przeł.), Poznań: Zysk i S-ka.
- Ballard James Graham. 2009. Miasto koncentracyjne. L. Jęczyk (przeł.). W J.G. Ballard. *Ogród czasu*. L. Jęczyk, Z. Uhrynowska-Hanasz (przeł.). Kraków: Vis-a-vis/Etiuda.
- Banham Reyner. 1971. Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies. London: Allen Lane.
- Bartnik Czesław Stanisław. 1993. Polska teologia miasta. W *Miasto i kultura polska doby przemysłowej*. Wartości. H. Imbs (red.). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bauman Zygmunt. 2008. Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie. J. Margański (przeł.). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Davis Mike. 2009. Planeta slumsów. K. Bielińska (przeł.). Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Jakubowska Małgorzata. 2006. Żeglowanie po filmie. Kraków: Rabid.
- Jameson Fredric. 2011. Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk (przeł.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kunce Aleksandra. 2013. Dom – na szczytach lokalności. W A. Kunce, T. Sławek, Z. Kadłubek. *Oikologia. Nauka o domu*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lynch Kevin. 2011. Obraz miasta. T. Jeleński (przeł.). Kraków: Archivolta.
- Mann Michael. 1997. An Interview with Michael Mann. <https://www.youtube.com/watch?v=fvkFi72cAbY> [dostęp: 20.11.2017].
- Martin-Jones David. 2011. Deleuze and World Cinemas. New York: Continuum International PG.
- Martyn Peter. 1999. „Miejskość» a urbanistyka – mit kontra rzeczywistość?”. *Kwartalnik Filmowy* nr 28. 6–25.
- Massey Doreen. 1991. „A Global Sense of Place”. *Marxism Today* nr 38. 24–29.
- Mazierska Ewa. 1999. „Janusowe oblicze filmowego miasta”. *Kwartalnik Filmowy* nr 28. 38–53.
- Nawratek Krzysztof. 2008. Miasto jako idea polityczna. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Okome Onokome. 2002. Writing the Anxious City: Image of Lagos in Nigeria Home Video Films. W *Under Siege. Four African Cities – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*. O. Enwezor (red.). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

- Rybin Steven. 2013. Michael Mann. Crime Auteur. Lanham–Boulder–New York–Toronto–Plymouth: Scarecrow Press.
- Sławek Tadeusz. 2013. Mapa domu. W T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek. *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Soja Edward W. 1989. Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso.
- Sudjic Deyan. 2017. Język miast. A. Sak (przeł.). Kraków: Karakter.
- Symotiuk Stefan. 1997. Filozofia i *genius loci*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury.
- Virilio Paul. 2008. Prędkość i polityka. S. Królak (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Wallis Aleksander. 1987. Ameryka – miasto. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Wilkożewska Krystyna. 2008. Wariacje na postmodernizm. Kraków: Universitas.

### Streszczenie

W Los Angeles, przestrzeni ciągłej podróży, wątpliwą ostoję dla znużonych nomadów wyznaczają wyłącznie pokoje hotelowe, niewyposażone domy i centra handlowe. Terytorium miasta jest zaś wytyczane przez labirynty dróg, torów kolejowych i pasów startowych, które stanowią z jednej strony drogę ucieczki z metropolii, z drugiej zaś częstokroć prowadzą z powrotem do opuszczanej przestrzeni. Namysł nad ekranową konstrukcją ponowoczesnego miasta jest elementem analizy czasów niekończącej się tułaczki, charakteryzującej dynamiczny ekosystem współczesności.

### A city of neverending wandering. Landscape of Los Angeles in the film work of Michael Mann

#### Abstract

In Los Angeles, the space of constant travel, the dubious refuge for tired nomads are hotel rooms, unfurnished houses, and shopping centers. The city's territory is defined by a labyrinth of roads, railroads, and runways. They allow to escape from the metropolis but they often lead back to the abandoned spaces. A study of representation of the postmodern city is an element of the analysis of the world of endless wandering which characterizes the dynamic ecosystem of the present day.

**Słowa kluczowe:** Michael Mann, ponowoczesność, miasto

**Keywords:** Michael Mann, postmodernity, city

**Wojciech Sitek** – doktorant w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się ideologicznym podłożem kina amerykańskiego, społecznym fenomenem wideokaset oraz tematyką praktyk bioartowskich.